

ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 78.08 + 7.071.1

Т. Н. Смирнова

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЯЗЫКА ИСКУССТВА: КОНЦЕПТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ТИШИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ И Г. АЙГИ

В статье анализируются концепт тишины и его применение в творчестве Софии Губайдулиной, особое внимание уделяется произведениям на стихи Геннадия Айги. Автор рассматривает использование тишины в качестве концептуального основания и художественного приема в творчестве художников XX в. Прослеживается, как концепт тишины проявляется в поэзии и воплощается в музыкальной интонации, порождая новые интерпретации. Выразительные возможности языка современного искусства раскрываются через разнообразие значений концепта тишины, что приводит к изменениям в творческой деятельности современных художников, которые все чаще прибегают к использованию тишины как художественного приема и делают это по-разному, давая начало оригинальным формам воплощения концепта.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Губайдулина, концепт тишины, паузирование, музыка второй половины XX в., языки искусства — музыкальный язык.

Проблема тишины как концепта и приема

Художники XX в. активно работали над расширением выразительных возможностей языка искусства. Одним из приемов является использование в интонационных по своей природе искусствах — поэзии, музыке — концепта и художественного приема тишины. Тишина как средство выражения творческих замыслов привлекала многих композиторов и поэтов в истории искусства. Художниками XX в. тишина переосмысливается как необходимый элемент в контексте изменения традиционных форм искусства. Тишина соединяет поэтическое понимание и музыкальное воплощение.

Тишина привлекает внимание исследователей художественно-выразительных особенностей современного искусства: многие композиторы и поэты используют

ее в своем творчестве в качестве концептуального основания и художественного приема.

В данной статье анализируются способы воплощения тишины у таких художников, как София Губайдулина и Геннадий Айги, поскольку многое связывает этих авторов и биографически, и творчески в плане поэтики их произведений. Они жили в СССР в одно время, общались в одной художественной среде и сами обращали внимание на схожесть ценностей и приемов в творчестве. В результате этого союза одно из самых важных произведений Софии Губайдулиной, «Теперь всегда снега», было написано на стихи Геннадия Айги.

Феноменами тишины, молчания и незвучащего в искусстве в разное время занимались такие авторитетные философы и теоретики искусства, как Т. В. Адорно [1], Н. Д. Арутюнова [3], Дж. Кейдж [5], М. В. Логинова [7], В. И. Мартынов [8], А. В. Михайлов [9], М. Хайдеггер [11], М. Н. Эпштейн [13] и др. Сегодня концепт тишины в ее взаимосвязи с паузой как художественным приемом в творчестве С. Губайдулиной и Г. Айги исследуют такие ученые, как В. Н. Холопова [12] и С. Валентайн [15, 16].

Научная новизна представленного исследования состоит в том, что нами рассматриваются особенности музыки С. Губайдулиной, в которой феномен тишины, созданный при помощи различных пауз, получает многообразное смыслонасыщение в зависимости от попадания в культурный контекст. Кроме того, важно показать, как поэтическая форма воплощения концепции тишины в поэзии Г. Айги преобразуется и переосмысливается в музыке С. Губайдулиной и получает специфическую музыкальную форму.

В статье используются три уровня анализа: мотивация художников к обращению к теме тишины и молчания; мировоззренческий уровень, включающий в себя общекультурный и собственно эстетический; уровень языка (поэтики), изобретение новых приемов.

Гипотеза нашего исследования состоит в том, что специфика современного искусства раскрывается через различные варианты смыслового наполнения концепции тишины, что приводит к изменениям творческой деятельности современных художников и музыкантов и различным вариантам смыслового прочтения искусства реципиентами.

Использование паузы и тишины для создания художественных произведений началось не в XX в., а намного раньше. В XIII в. прием паузирования применялся в полифонической музыке гокете: мелодия делится на группы звуков, которые исполняются разными инструментами, что создает прерывистое, дробное звучание. Изначально приемы гокета появились в Африке и Азии и уже оттуда попали в европейскую культуру. Исчезнув в XV в., гокет появляется в рамках развития сериализма А. Веберна [7]. В XX в. к тишине как музыкальному интонационно-выразительному приему обращались Дж. Кейдж, А. Шенберг и др.

Нельзя не привести слова автора «4'33» Дж. Кейджа о тишине, который считал, что тишина — это не отсутствие звука, а высокий и низкий звук, «высокий возник в результате функционирования его [слушающего. — Т. С.] нервной системы, низкий — циркуляции крови» [5, 34]. В «4'33» Кейджа звучит тишина; звуки,

которые появляются, когда стихает музыка, — фоновые шумы, шумы, издаваемые зрителями, и т. д. Тишина слушается как музыка, но, если вдуматься, это не просто тишина, а скорее обычные звуки, которые предполагается слушать как музыку: «в новой музыке нет ничего, кроме звуков как записанных, так и не записанных. Не зафиксированные в нотах звуки появляются в сочинении в моменты тишины, открывающей шумам окружающей среды путь к музыке» [5, 18]. Это усиливает роль контекста звучания музыки или безмолвия тишины. Тишина концертного зала и тишина застывшего леса, уснувшей на ночь рыбы будут звучать и осмысливаться музыкантами и слушателями по-разному.

Паузирование (использование музыкальной паузы как выразительного музыкального приема) в музыке С. Губайдуллиной в первую очередь связано с поэзией тишины Г. Айги, на стихи которого были написаны некоторые ее произведения: «Розы» (1972), «Теперь всегда снега» (1993), «И: празднество в разгаре» (1993).

В XX в. появилось много идей, способов и приемов в искусстве, которые ранее не использовались, или переосмысливались уже известные, что привело к созданию музыкальных произведений, не похожих ни на что существующее. Г. Айги был одним из поэтов, которые использовали тишину как прием в своем художественном творчестве. Оставаясь самобытными художниками, Губайдулина и Айги успешно сотрудничали, и как Айги поддерживал паузирование в музыке Губайдуллиной, так и Губайдулина использовала его стихи для своих произведений.

Губайдулина ссылалась на творчество А. Веберна и использование паузы в его творчестве, и можно сказать, что Губайдулина вдохновляется его произведениями. В Советском Союзе сложно было послушать музыку современных западных композиторов, однако в 1964 г. в Москву приехал Пьер Булез и с оркестром ВВС исполнил произведения Шенберга, Веберна и свои собственные. В этом концерте чувствовалось, что А. Веберн испытывал влияние своего учителя Шенберга, который культивировал «аспект крайней концентрации, доведенной до самых последних пределов» [1, 191], то есть сосредоточение тишины в музыке.

В эстетике экзистенциализма внимание фокусируется на субъекте, его сложном внутреннем мире, поэтому восприятие искусства как особого инобытия внутреннего мира человека онтологизируется. Сущность искусства выражается в онтологической роли становления внутреннего мира человека и его преобразования, совершенствования. В философии экзистенциализма искусство рассматривается как противопоставление обществу с чуждыми ценностями или как путь к свободе. Искусство для философов-экзистенциалистов и экзистенциально мыслящих художников выступает способом реализовать свободу. Для советских художников, не относящихся к официальному искусству, это было крайне актуально. А философия экзистенциализма была популярна в Советском Союзе благодаря левым идеям Ж. П. Сартра и А. Камю и их дружбе с французскими коммунистами. Французские экзистенциалисты рассматривали искусство как возможность активного воздействия художника на враждебное ему общество, а Хайдеггер рассматривает искусство в связи с его уникальной способностью воплотить истинную сущность бытия. Он считал, что только искусство способно привести к раскрытию истины в бытии, поскольку истина заключена в интуиции, а научное мышление

рассматривает мир не с точки зрения истинности, а с точки зрения полезности, прагматически-рационально. Искусство для Хайдеггера — это соединение языка и поэзии. Поэзисом Хайдеггер называет поэтичность любого вида искусства. Язык связан с поэзией, потому что изначально язык был поэтическим [14].

Тишина в музыке Губайдулиной и поэзии Айги существует наряду с молчанием. Однако некоторые мыслители различают тишину и молчание. М. Хайдеггер использует слово «тишь» для определения накопления тишины в двойственности: «Раз-личие тишит двойственно. Оно тишит тем, что успокаивает вещи в благодати мира. Оно тишит тем, что заставляет мир довольствоваться вещами. В двойственной тишине различия собирается тишь. Что есть тишь? Это ни в коем случае не есть только безмолвие. Последнее — застывшая немота тона и звука. Но немота не есть снятие о-глашения, как не есть она сама собственно уже покоящееся. Немота остается лишь обратной стороной покоящегося. Немота сама покоится на покое. Сущность же покоя в том, что он тишит. Как тиши покой, строго говоря, всегда подвижнее всякого движения, ладнее всякого лада» [11, 17]. Анализируя поэзию, Хайдеггер определяет тишину различия в мире. Молчание мира осуществляется через язык. «Тишь тишит тем, что она носит мир и вещи в их сущности. Бренность мира и вещи в мелодии тишины есть событие различия. Язык, звон тиши осуществляется в раз-личии» [Там же, 18].

Тишина у Губайдулиной и Айги

Тишина в поэзии Айги воплощается в образах созерцания, смерти и сна. То же самое можно сказать и о музыке Губайдулиной. В стихотворении «Тишина» Айги воплощает связь между музыкой и своей поэзией: для поэзии Айги характерны ремарки, более свойственные музыкальным произведениям, например, указания, кем и как должно быть исполнено стихотворение. В той же «Тишине» дано указание: «стихи для одновременного чтения двух голосов». Автор придавал серьезное значение музыкальному звучанию своих стихотворений.

Для него различие между тишиной и молчанием происходит из социальной и политической обстановки в Советском Союзе и заключается в противопоставлении мира поэта миру политической цензуры. Молчание как немота — это сдерживание звука, а тишина — отсутствие звука. В поэзии Айги тишина выражается через краткие минималистичные фразы. «Тишина входила в мои стихи в виде больших смысловых пауз с временным протяжением. <...> Теперь мне все более хочется, чтобы одно цельное стихотворение каким-то образом представляло собой — “саму” тишину» [2, 159].

В Советском Союзе поэт жил в двух мирах: в мире политического принуждения, где голос поэта сводился к молчанию, и в мире политической свободы, где поэт получал возможность тишины и покоя. Здесь не только разделение внешнего и внутреннего миров. Тишина существует в самой поэзии и может стать ее частью. «В то время как тишина является противоядием советской реальности, молчание может быть последствием мрачных сил» [16, 679]. Вид тишины, который Айги использует в связи с советской цензурой, — молчание.

У Айги, как и у Губайдуллиной, существуют разные грани тишины: созерцание, смерть, сон. Грань смерти воплотилась для Губайдуллиной, например, в произведении «Ночь в Мемфисе» (1968), которое написано на древнеегипетские тексты, взятые из древних надгробных надписей, в переводе А. Ахматовой. Египетское язычество очень важную роль отводило ритуалам погребения и перехода человека в мир мертвых, следовательно, для Губайдуллиной связь с миром мертвых воплотилась в этой кантате.

В кантате хор звучит в записи на магнитофонной пленке, что опять же отсылает нас к другому произведению Губайдуллиной — «Vivente nonvivente» («Живое — неживое»), где используются «неживая» запись и живой голос, а в названии выражена главная мысль произведения.

Тишина в данной кантате относится к смерти. Шестая часть называется «Мне смерть представляется ныне Исцелением больного, Исходом из плена страдания». Названия в произведениях Губайдуллиной кратко и емко отражают цель и суть произведения, однако, не концентрируя внимание на сюжетах произведений, которые становятся основой ее сочинений, она выбирает понравившиеся тексты и почти в произвольном порядке размещает их в произведении, как это и произошло в кантате «Ночь в Мемфисе».

«Хотя в лирике Древнего Египта уже появился мотив, прозвучавший затем по всей мировой литературе — “все люди смертны” (он присутствует и в тексте финала кантаты), древние египтяне далеки были от предпочтения загробного существования земному бытию и мечтали после смерти возвратиться в цветущий окружающий мир» [12, 170].

Созерцательная грань тишины у Губайдуллиной проявляется в ее произведении для семи кото «...Рано утром перед самым пробуждением...», в котором проявилась японская созерцательность.

Сон выступает как грань между реальностью и мечтой, жизнью и смертью.

В творчестве Айги прослеживается период, когда он пытается создавать поэзию по законам музыки (музыкальной формы). «Айги использует музыкальные жанры в названиях собственных текстов не только для раскрытия лирического кода, возможной конкретизации лирического сюжета, но и для выхода к универсальному протоязыку, к семиотическому коду дословесного выражения мироощущения» [10, 132]. В инструкции к некоторым своим стихам он использует музыкальные термины для создания более сложного звучания при чтении стиха. Также он использует музыкальный прием полифонии, когда в одну фразу помещается другая фраза или даже в одно стихотворение помещается другое стихотворение. Это делается для того, чтобы слушатель слышал стихотворение, исполненное несколькими голосами одновременно со словами и строками разной временной длительности, подобно музыкальному произведению. Созданная по законам музыкальной интонационной формы, поэзия Г. Айги нуждается для своего живого существования в непосредственном интонировании человеческим голосом (голосами), так как для того, чтобы его стихи были полноценно восприняты, недостаточно восприятия визуального (считывания графического рисунка букв и строк), необходимо, чтобы они были услышаны. «...Внутренние,

непосредственно умонепостигаемые, обнаруживаемые через... глубинные и не-явные стороны бытия, такие как ритмичность, интенциональность, и изменчивость явления раскрываются в интонации. <...> Интонация определяет смысловую наполненность произведения, переводит житейски-повседневное состояние души в художественное явление» [4, 123].

В произведениях, написанных на стихи Айги, Губайдулина сочетает поэзию с музыкой, а также использует прием сочетания с музыкой тишины. Ее привлекают в поэзии Айги емкость метафор и смылосозидательное значение тишины, пауз и ритма как близких элементов для ее творчества. Использование тишины в музыке Губайдулиной не ограничивается произведениями на стихи Айги, для нее тишина точно такой же важный элемент музыки, как и звук. «Поэтический образ тишины отвечает глубинным основам стиля Губайдулиной: ее музыка — звучание на фоне тишины. <...> Так же и для Айги пауза — выразительный и конструктивный элемент поэтической ткани. В сравнении с другими крупными сочинениями Губайдулиной “Снега” отличаются высокой внутренней гармонией и экспрессией красоты» [12, 304].

В кантате «Теперь всегда снега» использованы шепот, речь, дыхание в вокале, стереофония (связана с восприимчивостью звука в зависимости от расположения его источника); именно для этого исполнители по-разному перемещаются по залу в каждой части: с каждой последующей частью музыканты все ближе двигаются к эстраде. Стереофония дает эффект наполненности звукового пространства, так как источник звука меняет свое положение и в сочетании с всеобщим движением и паузами создается контраст. Кантата состоит из пяти частей, вокальные сменяются инструментальными. Часть под названием «Теперь всегда снега» находится как бы в центре всей кантаты (третья из пяти). Части 1, 3, 5 — с вокальными партиями, которые написаны на стихи Айги, а 2 и 4 — инструментальные. Стихи подобраны таким образом, что в них сочетаются концепции тишины и религиозного понимания Бога. Также в кантате используются различные приемы с числовыми рядами Фибоначчи и Люка.

Последовательность Фибоначчи в Европе рассматривалась средневековым математиком Леонардо Пизанским в его труде «Liber Abaci» (1202). Числа Фибоначчи математически выражают природные явления и закономерности и для творчества Губайдулиной представляют большую ценность, чем статичное деление на две равные части, которым пользовались композиторы Венской школы, сочиняющие в додекафонном стиле. Динамическое деление на основе золотого сечения более близко Губайдулиной, так как связь с природным, естественным, динамичным очень важна для нее, в отличие от композиторов додекафонии, которые пользуются статичным делением пополам.

Тишина появляется в творчестве Губайдулиной не только как часть музыки, но и обозначается в тексте и названиях, например, название первой части кантаты «Ты моя тишина» начинается словами «*ты моя тишина о тебе говорю*».

Название «И: празднество в разгаре» (1993) также взято из стиха Айги, но передает совсем другой тип тишины. Здесь тишина фигурирует как сон. Название, как это часто случается в творчестве Губайдулиной, которому свойствен некий

контраст, не соответствует настроению и сути произведения. Все произведение пронизано ужасом перед Страшным судом. В стихотворении Айги — праздник перед Страшным судом (ассоциации с пиром во время чумы).

«В поэтическом тексте Айги Губайдулину заинтересовало также и ритмическое членение с “веберновскими” паузами между строками — в “космической” пропорции известного цифрового ряда Фибоначчи. Оттолкнувшись от них, она заранее вычислила все “время” сочинения, с генеральной кульминацией в точке золотого сечения — $987 : 377$ среднеарифметических единиц» [12, 303]. То есть Губайдулина находит в стихах Айги пропорции Фибоначчи и вновь возвращается к паузам в стиле Веберна. В «И: праздник в разгаре» Айги использует пропорцию рядов Фибоначчи, которые интересовали и Губайдулину, и, отталкиваясь от расчета в стихотворении Айги, использует свой расчет.

«И зыбкий образ сна оказался вплавленным в музыкальную драматургию: солист и оркестр — как “сновидец и сон”, смены разделов как “переходы в следующие слои сна в нашем подсознании”» [Там же, 304]. Сон, являясь неотделимой частью произведения, имеющего деление на части, но выступающего одним целым, объединяет его, через переход в другие слои сна.

«Другой концепцией, которая сочетает в себе эти понимания тишины, смерти и творчества, является сон. Сон может означать как сновидение, так и сон, неоднозначность которых Айги использует в своей поэзии» [16, 688]. Сон является одним из воплощений тишины, как уход от смерти, и может выступать как сновидение и процесс сна.

Цикл романсов «Розы» написан на стихи Айги. Посвящения в стихах Айги Андрею Волконскому, Рене Шару, то, что Айги вдохновлялся музыкой Веберна, определили дальнейшее развитие сочинения Губайдулиной в этом цикле — использование додекафонных рядов, которые использовал Веберн, но для творчества Губайдулиной это было нехарактерно.

«Айги рассказывал, что на его стихи, в свою очередь, повлияла новейшая музыка, в особенности — Веберна с ее необычными паузами. Впечатления от Веберна сказались в лаконичной, пуантилистической манере стихосложения Айги, в отсутствие каких-либо рассуждений» [12, 173]. Творчество Айги испытывает влияние музыкального минимализма, которое придает его поэзии характерные черты, такие, как увеличение значения простых элементов, отрицание важности сложных сочетаний музыкальных звуков, нарочитое упрощение текста. Также и Губайдулина была впечатлена музыкой Веберна, паузами и тишиной, что отразилось в ее музыке. Общность интересов сближает Губайдулину и Айги, а также склонность к паузам и тишине в творчестве.

В этом цикле додекафония используется чаще, чем обычно в творчестве Губайдулиной. Ближе к концу цикла голоса становятся все меньше, в четвертом и пятом романсе используются шепот, паузы. «Слияние со словом и позволило внести в музыку новые элементы экспрессии: призвуки придыхания разной силы, шепот, речь на приблизительной высоте, вокальное глиссандо, а также чувствительные четвертитоны. Все фразы мелодии окружены веберновскими паузами» [Там же, 174]. И опять же автор обращает внимание на то, что творчество

Губайдулиной возвращается к паузам и тишине в стиле Веберна, а также к нехарактерным авангардным приемам музыкального языка.

Симфония «Слышу... Умолкло...» — единственная симфония Губайдулиной, написанная в 1986 г. Название отражает двойственность сочинения: как слышится умолкший звук. «Жест дирижера между тем является знаком двух противоположностей — звучания и молчания. Пауза в симфонии Губайдулиной играет такую же конструктивную роль, как и звучание. Она рассекает звучащую ткань на блоки, “пространства”, которые соотносятся между собой в определенных пропорциях и образуют художественный ритм формы» [12, 205]. Вместе с «соло дирижера» в девятой части симфонии происходит отсылка к «4.33» Кейджа, где зрителю тоже предлагается слушать тишину, но, в отличие от Кейджа, Губайдулина, как пишет Холопова, таким образом выстраивает «храм ритма», также и ряды Фибоначчи конструируют ритм. Если возможно разделить симфонию на логические части, то получится, что к «Слышу...» относится музыкальная (звуковая) часть симфонии, а к «...умолкло» — паузы и так называемое соло дирижера.

Используя тишину (как и многие композиторы до нее — Кейдж, Веберн и др.), Губайдулина создает свое понимание тишины как средства примирения между мистической культурой Востока (древнеегипетские образы тишины-смерти) и рационалистической культурой Запада (образы тишины-чистоты (снега)), сна и сновидений. Как и Кейдж, она считает тишину важной выразительной частью музыки. Айги, в свою очередь, создает двойную концепцию тишины: молчание под гнетом политического давления и тишина поэтической свободы. Айги через тишину переходит от поэтического слова к музыкальному и через него — к творческой свободе. Он стремился зафиксировать в стихах умонепостижимое, то, что сложно воспринимается, но можно передать интонационно. Тишина передается разными способами: при помощи минимализма, интонационно, посредством обращения к музыке или поэзии. Стремление обоих художников поместить тишину в свои произведения придает ей смыслообразующее значение.

-
1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб., 1998.
 2. Айги Г. Разговор на расстоянии : статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., 2002.
 3. Арутюнова Н. Д. Феномен молчания. М., 2000.
 4. Гудова М. Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы. Екатеринбург, 2004.
 5. Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда, 2012.
 6. Лебедев С. Н. Гокет [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. 2016. URL: <https://bigenc.ru/music/text/3889533> (дата обращения: 01.09.2017).
 7. Логинова М. В. Эстетический аспект молчания в культуре: С. Л. Франк и М. Хайдеггер // Международный журн. гуманитар. и естеств. наук. 2017. № 2.
 8. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002.
 9. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории слова. М., 2002.
 10. Соколова О. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алексей Айги // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2008. № 2.
 11. Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991.
 12. Холопова В. София Губайдулина. М., 2008.
 13. Эшштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М., 2006.

14. A Companion to Aesthetics. Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper. Blackwell Publishing, 2009.

15. *Valentine S.* Art as prayer in the Soviet Union: A comparative approach. *Poetics*. 2008. Vol. 36. P. 462–475.

16. *Valentine S.* Music, Silence, and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi. *The Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51, № 4. P. 675–692.

Рукопись поступила в редакцию 29 августа 2017 г.

УДК 2-58 + 94(48) + 374.7 + 929 Грундтвиг

О. В. Куропаткина (Зеленова)

«НАРОДНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ» И УЧЕНИЕ НИКОЛАЯ ГРУНДТВИГА О ПРЕОБРАЖЕНИИ МИРА*

Статья посвящена идеям преображения мира и обожения просветителя Дании XIX в. Николая Грундтвига, взятым им из православной и немецкой мистики, а также из пиетизма, и их связи с созданием «народных университетов» — разновидностей лекториев и вечерних школ. Исследование проведено в рамках сравнительного метода. Изложены идеи Грундтвига об обожении и Софии Премудрости Божьей. Рассматриваются начальные этапы восхождения личности к Богу по Грундтвигу. Анализируется, каким образом Грундтвиг воплощал эти стадии в своей богословской мысли и политической деятельности. Исследуются концепция и история «народных университетов», яркого воплощения идей Грундтвига и их распространения в скандинавских странах. Сделан вывод о том, что идеи Грундтвига нашли социальное воплощение в грундтвигианском движении и новых образовательных формах.

Ключевые слова: Николай Грундтвиг, грундтвигианство, «народные университеты», Дания, скандинавские страны, преображение, обожение, София Премудрость Божья, православная мистика, немецкая мистика, пиетизм.

Лютеранский епископ Николай Грундтвиг (1783–1872), датский поэт, ученый и богослов, создал не только богословские концепции, но и целое общественное движение, воплощающее его идеи. Одним из самых важных проектов грундтвигианства были «народные университеты» — школы-лектории для взрослых, а также народные школы — организованные на тех же принципах общеобразовательные заведения для детей. Интересно разобраться, каковы корни этого практического начинания.

Следует отметить, что Грундтвиг, читавший восточных Отцов Церкви и особенно Максима Исповедника, оставался в русле западной традиции, и на него, помимо светских идей Просвещения, большое влияние оказал пиетизм.

Пиетизм — течение, возникшее внутри немецкого лютеранства в XVII в., которое было сосредоточено на углублении молитвенной жизни христиан и на их личном благочестии. В центре внимания пиетизма — идея покаяния и «нового

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 17-18-01194.